

近代咏剧诗歌简论

赵山林

《文艺理论研究》2006 年第 1 期

—

中国传统的戏剧批评，形式多种多样，有体例严谨的专著，有自由随意的曲话，有紧密结合作品文本的评点，还有序跋和题咏。题咏又可称为咏剧诗歌，唐宋即已有之，其中议论化程度较高的一部分，继承了杜甫论诗绝句的传统。咏剧诗歌直到近代仍很繁荣，并且呈现出一些新的特点，如歌咏艺人表演活动的诗歌数量大增，以及以时事入诗，以学问入诗，使这种诗化的文艺评论的现实性、学理性大为增强，等等，这些都是值得探讨的。

（一）龚自珍、魏源、张际亮的

咏剧诗歌

龚自珍（1792—1841）是近代杰出的启蒙思想家、诗人。他的《己亥杂诗》内容极其丰富，其中也有咏剧诗：“梨园鬻本募谁修，亦是风花一代愁。我替尊前深惋惜，文人珠玉女儿喉。”原注：“元人百种，临川四种，悉遭伶师窜改，昆曲俚鄙极矣。酒座中有征歌者，予辄挠阻。”这首诗反映了这样一个问题：戏曲名著，无论是元人杂剧，还是明清传奇，在搬上舞台的过程中，常常受到改动。从演出的角度来说，这种改动可以说是必须的。但问题的另一方面是：这种改动也应当是慎重的，仔细的，万不可点金成铁，否则既辜负了剧作家的生花妙笔，又辜负了演唱者的美妙歌喉。应当说，在如何恰当处理文学本与演出本的关系问题上，龚自珍的意见有其合理之处。龚自珍还写过《书金伶》一文^[1]，褒扬著名昆曲艺人金德辉，为昆曲艺人树立了一个典范。

魏源（1794—1857），字默深，邵阳（今属湖南）人。道光二十四年

（1844）进士。官至高邮知州，博通经史，尤精舆地之学。著作有《古微堂集》等。其《都中吟十三首》之一云：“罢南府，罢南府，乐府侏儒传自古。渥丹秉翟简兮舞，忽闻天上汰乐部。丹殿《霓裳》散如雨，从此宫中奏《云门》。岁省侏儒米万数，鱼龙漫衍何所戏。化人偃师何所舞，女乐革自乾隆中。道光更诏裁伶工，恭俭盛德如天崇。西域文康来拜手，圣祖神孙千万寿。”这首诗的写作背景是道光七年（1827），清宫大事精简，设在景山的南府外学被撤消。这是宫廷演剧机构的一大变动，本诗由此写起，却又不局限于此，而是表达了作者对于戏曲的认识。在作者看来，中国戏曲起源很早，周穆王传说中艺人偃师所创造的神奇的木偶，《诗·邶风·简兮》所描写的万舞，古代宫廷里的优伶侏儒，汉代百戏的鱼龙漫衍，来自西域的老胡文康，都可以视为戏曲的源头。魏源赞成裁减伶工，却并不反对演出戏曲，这一态度是明确的，而且他对戏曲历史的描述也是很清晰的。

这一时期值得注意的咏剧诗歌还有张际亮的《阅〈燕兰小谱〉诸诗，有慨于近事者，缀以绝句》[ii]，这是一组诗，共四十六首。《燕兰小谱》，作于乾隆五十年（1785），作者吴长元。主要是记录乾隆年间的花部伶人和他们的技艺，也有少数雅部艺人的记录。张际亮（1799—1843），字亨甫，福建建宁人。诗题所说的“有慨于近事”，指的是道光年间的事。

其一云：“空作花枝照酒卮，兰生往日已堪悲。如今那见梁溪队，月晓风残又一时。”原注：“今都下徽班皆习乱弹，偶演昆曲亦不佳。”这首诗反映的情况是，乾隆年间的花部，能够兼演昆曲，剧目还不少，而到了道光年间的北京舞台上，花部（乱弹）与雅部（昆曲）相比，已经明显占了优势。

其二云：“法曲重闻罢景山，霓裳子弟出人间。相逢莫作琵琶怨，那为飘零始玉颜。”原注：“《谱》云：锡龄官，景山梨园子也。”这首诗也是写道光七年（1827）清廷撤消南府外学一事，但其重点与上引魏源一诗不同，是对被精简艺人的前途表示忧虑，表现了对艺人的深挚同情，当然也希望他们能把戏曲艺术传播到更加广阔的民间去。

其三云：“霓裳合献水仙王，秋谷江湖放逐长。遗恨缠绵付弦管，百年声价有诸郎。”原注：“王翠官、苏伶四面观音皆以《长生殿》得名，而赵秋谷以此罢官，洪昉思舟过苕溪，一笑投水死。才人薄命乃可慨矣！”康熙二十八年（1689），因在“国忌”期间演出《长生殿》，受到谏官弹劾，看戏的赵执信等人被罢职，当时在北京做国子监生的洪昇被逐出京城。洪昇的遭遇是不幸的，但一百多年来《长生殿》盛演不衰，可以说是对剧作家最好的纪念了。

其四云：“撩眼春光妙悟生，天然易理出音声。年来略解诗人意，痴妇豪僧怨女情。”原注：“向年在会城见演《醉打山亭》，乃悟诗人所谓悲壮。近见韵香演《小青题曲》、《游园惊梦》，乃悟诗人所谓缠绵。山樵解易，固非戏语。”这里所说的《醉打山亭》，是清代戏曲家丘园传奇《虎囊弹》中的一出，《小青题曲》是明代戏曲家吴炳传奇《疗妒羹》中的一出，《游园惊梦》是明代戏曲家汤显祖传奇《牡丹亭》中的一出，这三出都是昆曲中长演不衰的著名折子戏。三出戏中的主角鲁智深、乔小青、杜丽娘，分别属于“豪僧”、“痴妇”、“怨女”，“悲壮”、“缠绵”，略同于后来王国维所说的壮美、优美，这说明评论家已经能够自觉地以审美的眼光来评论戏曲，反映出我国古典戏曲审美观念的进步。

（二）黄遵宪、文廷式、易顺鼎的咏剧诗歌

黄遵宪（1848—1905），字公度，广东嘉应州（今梅县）人，近代著名诗人。他有《金缕曲 甲戌同治十三年十一月五日观剧》：

便作沾泥絮，也相随，花娇莺弹，凭风飞起。吹得一池春水皱，明晓干卿甚事？早弹尽千丝红泪。刚是飞琼身一见，剩绕梁三日箫声媚。都压倒，众

桃李。呼天宛转天应醉。更妙绝乱头粗服，病恹恹地。不曾真个消魂也，今日魂都消矣。还说甚人天欢喜。许借昆仑仙枕卧，便丁歌甲舞从头起。迷离眼，请君视。[iii]

本词作者自跋：“吾家山谷（黄庭坚）作绮语，秀师（法秀）呵其应堕拔舌地狱，涪翁（黄庭坚）笑曰：‘空中语耳。’聊藉以解嘲。”在中国封建社会里，写作小词、写作戏曲，是常被斥为“绮语”、“小技”、“邪宗”，甚至被诅咒要下各种各样地狱的。王实甫、汤显祖都受到这样的诅咒。但优秀文艺作品的感人力量是遏止不住的。一曲未终，“早弹尽千丝红泪”，“不曾真个消魂也，今日魂都消矣”，这是作者从自己的观赏活动中得出的切身感受。

文廷式（1856—1904），字芸阁，号道希，江西萍乡人。光绪十六年（1890）进士，官翰林侍读学士。戊戌变法时倾向于改良主义。有《云起轩词》，其中有《虞美人 题李香君小像》一首：

南朝一段伤心事，楚怨思公子。幽兰泣露悄无言，不似桃根桃叶镇相怜。若为留得花枝在，莫问沧桑改。鸳鸯鸂鶒一双双，欲采芙蓉憔悴隔秋江。

这首词称赞《桃花扇》所写的李香君与侯方域的爱情故事因为有明清易代的沧桑巨变作为背景，因而显得特别哀婉动人，与一般单纯写男女情爱的故事大不相同。这里有一个值得注意的文化现象：清朝末年，人们对清政府的腐朽统治日益不满，像《桃花扇》这样的作品再次受到人们的重视，在新的历史

环境里被赋予新的意义。1903年，梁启超发表《桃花扇丛话》，文中写道：

“窃谓孔云亭之《桃花扇》，冠绝前古矣。其事迹本为数千年历史上最大关系之事迹，惟此时代乃能产此文章”，“《桃花扇》于种族之戚，不敢十分明言，盖生于专制政体下，不得不尔也。然书中固往往不能自制，一读之使人生故国之感”，“读此而不油然而生民族主义之思想者，必其无人心者也”[iv]。文廷式的认识未必全同于梁启超，但其中还是有共同之处的。

易顺鼎（1858—1920），字实甫，又字中硕，号哭庵，湖南龙阳（今汉寿）人。其《哭庵赏菊诗》[v]中有《天桥曲》十首，小序云：“天桥数十弓地耳，而男戏园二，女戏园三，乐子馆又三，女乐子馆又三。戏资三枚，茶资仅二枚。园馆以席棚为之，游人如蚁然，寥人居多也。乐子馆地稍洁，游人亦少。有冯凤喜者，楚楚动人。自前清以来，京师穷民生计日艰，游民亦日众。贫人鬻技营业之场，为富人所不至。而贫人鬻技营业所得者，仍皆贫人之财。余既睹惊鸿，复睹哀鸿，然惊鸿皆哀鸿也。余与游者，亦哀鸿也。书至此，余欲哭矣。”

其一云：“垂柳腰支全似女，斜阳颜色好于花。酒旗戏鼓天桥市，多少游人不忆家。”

其二云：“天桥桥外好斜阳，莫怪游人似蚁忙。入市一钱看西子，满村叠鼓唱中郎。”

其三云：“燕歌、歌舞两高台，更有茶园数处开。何处秋多人转少，却寻乐子馆中来。”“燕歌、歌舞”，作者原注：“男戏两台名。”“茶园”，作者原注：“女戏皆称茶园。”

这一组诗记录了二十世纪初北京天桥地区戏曲活动的情况，各式各样的剧场星罗棋布，男戏、女戏都有演出，各个层次、各种爱好的观众都能看到适合自己欣赏口味的戏曲表演。作者为我们展现的，是一幅生动的社会风俗画。

（三）王先谦、皮锡瑞、叶德辉

等人的咏剧诗歌

近代咏剧诗歌创作中的一件大事，是出现了一批追和乾隆年间金德瑛《观剧绝句》的诗作，其作者为王先谦、皮锡瑞、叶德辉等人[vi]。

金德瑛（1701—1762），字汝门、慕斋，晚号桧门老人，仁和（今浙江杭州）人。乾隆元年（1736）进士第一，官至左都御史。有《桧门诗存》。著名戏曲家蒋士铨、杨潮观都是他的门生。

乾隆二十四年（1759）前后，金德瑛创作了《观剧绝句三十首》。诗前小序云：“稗官院本，虚实杂陈，美恶观感，易于通俗，君子犹有取焉。其间褻昵荒唐，所当刊落。今每篇举一人一事，比兴讽喻，犹咏史之变体也。借端节取，实实虚虚，期于言归典据，或曰谏諫之风，或曰小说之流，平心必察，朋友勿以是弃余可矣。当时际冬春公余漏永，地主假梨园以娱宾，衰年赖丝竹为陶写，触景生情，波澜点缀，与二三知己为旅邸消寒之一道耳。”小序表明了这样的观点：剧本常取材于历史，但又是虚实结合的，并不都等同于实事。其作用，可用于规谏，但亦可用于娱乐。自己这三十首诗，每篇咏一人一事，包含比兴讽喻之意，可以视为咏史诗的变体。我们看他的诗，确实如此。

光绪三十四年（1908）叶德辉辑录金德瑛原作并诸家题跋、识语、和诗等，成《桧门观剧诗》三卷。其中有些和诗颇有价值。叶德辉（1864—1927）字奂彬，号直山。长沙人。光绪进士。长于经学，尤精于文字版本学，所著及校刻书百余种。著有《书林清话》、《六书式微》等，汇编校刻的书有《郎园丛书》、《观古堂汇刻书》等。

王先谦和诗三十首，复题诗八首。王先谦（1842—1917）字益吾，号葵园。长沙人。同治进士。曾任国子监祭酒，云南、江西、浙江乡试正副考官，江苏学政等职。光绪十五年（1889）还乡后，主讲于思贤讲舍、城南书院，为岳麓书院最后一任山长。著有《诗三家义集疏》、《汉书补注》、《十朝东华录》等。

题诗之一云：“亡是凭虚各擅场，寓言颠倒自蒙庄。漫嫌传唱无稽语，周汉文词已滥觞。”之二云：“班史曾登小说流，唐丛宋稗尽旁搜。流言只作丹青看，舞榭歌台一例收。”之三云：“先河院本后传奇，次第优人作导师。唐句宋词争赌唱，只如新调付歌姬。”之四云：“世事宁论伪与真，纷纷目论苦求伸。梅经毛传欺千古，何况歌场一哄尘。”这几首诗主要说的是戏曲创作中的虚与实问题。戏曲取材于历史故事，在艺术构思上是虚实结合的，不必拘泥史实，事事求真。王先谦认为这种传统远则可以上溯到诸子（特别是《庄子》）、史传（包括《史记》、《汉书》），近则可以上溯到唐宋人的笔记小说，金元人的院本、杂剧，明人的传奇。作家广搜博采，挥洒才情，艺人付诸演出，世代相传，戏曲的历史就是这样写成的。王先谦在这里既能从历史的发展来看问题，又把握了戏曲作为艺术的特点，是可取的。

皮锡瑞题诗八首，复一和、二和、三和共九十首。皮锡瑞（1850—1908）字鹿门。善化（今长沙）人。光绪举人。光绪十六年（1890）主讲湖南桂阳龙潭书院，后移席江西南昌经训书院。光绪二十四年（1898）任湖南南学会会长，力主变法。戊戌政变后，革去举人身份，遂杜门著述。晚年讲学湖湘，并任长沙定王台图书馆纂修。今文经学造诣很深，为晚清经学大家之一。著有《师优堂丛书》、《师优堂笔记》、《师优堂日记》等。

题诗之二云：“阳明论乐古无俦，样子能传虞与周。证以仪征说三颂，方知四代有俳优。”

这首诗包含丰富的内容。“阳明论乐”指王阳明对戏曲的见解。语见《王阳明全集》卷三《传习录下》：“先生曰：‘古乐不作久矣。今之戏子，

尚与古乐意思相近。’未达，请问。先生曰：‘《韶》之九成，便是舜的一本戏子。《武》之九成，便是武王的一本戏子。圣人一生实事，俱播在乐中。所以有德者闻之，便知他尽善尽美，与尽美未尽善处。若后世作乐，只是做些词调，于民俗风化绝无关涉，何以化民善俗？今要民俗反朴还淳，取今之戏子，将妖淫词调俱去了，只取忠臣孝子故事，使愚俗百姓人易晓，无意中感激他良知起来，却于风化有益。然后古乐渐次可复矣。’”“仪征”指阮元。皮锡瑞《经学通论》论三颂时引：“阮元曰：颂本容貌之容，容养漾一声之转，周颂鲁颂商颂，犹云周之样子、鲁之样子、商之样子耳。风雅惟歌耳，惟颂有舞，以象成功，如今之演剧，据孔子与宾牟贾论乐可见。”孔子与宾牟贾论乐，见《乐记·宾牟贾篇》，是孔子与宾牟贾谈论对《韶》、《武》的理解。总之，这首诗是追溯戏曲的起源，认为戏曲虽然成熟于宋之后，但起源很早，在虞、夏、商、周四代的古乐舞中便能够找到戏曲最早的萌芽。

金德瑛的原诗和王先谦、皮锡瑞、叶德辉等人的和诗有时是针对具体问题，反复进行探讨。有时一和意犹未尽，竟至二和、三和，务求透彻酣畅而后已。

金德瑛《观剧绝句三十首》第一首为《加官》：“举笏雍容喻不言，吉祥善事是加官。有生仕宦兼才命，但尽前途莫退看。”王先谦和诗云：“祐陵画意取加官，更向班行脸上看。牙笏锦袍缘底事，故将吉语调衣冠。”皮锡瑞三和诗云：“高迁鼎足极荣华，缓步云霄意可嘉。不见古人行冠礼，弥尊已自庆三加。”小序云：“古冠礼，三加弥尊，即加官之意。”叶德辉和诗云：“出门一笑遇加官，满面春风坐客欢。一步一回抬首望，上场容易下场难。”小序云：“沈德符《野获编》二十五‘杂剧’：‘三星下界，天官赐福，种种吉庆传奇，皆系供奉御前，呼嵩献寿，但宣教坊司、钟鼓司肄习之，并勋戚贵藩鉴赏云耳。’按今戏场加官手中所持条幅，有‘天官赐福’字样，则其由来久矣。”叶德辉再和诗云：“加官喜见戏登场，日日朱门伺酒浆。一笑真成长乐老，李郎送过又张郎。”小序云：“凡戏登场，先一人袍笏缓步而出，谓之跳加官。湘俗燕会，遇有任官入座，则出一加官。不知其缘，始询之老伶，云是唐魏征丞相。又俗传为五代冯道。考张国宾《合汗衫》杂剧有‘官上加

官’之语，宋徽宗有官上加官画轴，则‘加官’之语，当起于南宋以前，至用之戏场。此外，李斗《扬州画舫录》所载戏班行头，有‘加官脸’名目，则其沿用久矣。”

金德瑛《观剧绝句三十首》第二首为《八仙》：“风隔蓬莱不露津，蟠桃争献事疑真。就中有杖扶持者，意谓登天许蹇人。”王先谦和诗云：“徐张相聚岂相捐，未信曹何尽少年。闻道神仙不可接（唐人句），却从场上看堆仙。”皮锡瑞三和诗云：“汉家中垒列群仙，六代通明真诰编。八数断从唐宋始，后生何不让前贤。”小序云：“刘向《列仙传》最古，次则陶宏景《真诰》。今八仙皆唐宋人也。钟、吕、张、韩，唐人。蓝采和即陈陶，亦唐人。何仙姑，或云唐，或云宋。曹国舅，宋人。李铁拐，剧亦以为宋人。”叶德辉和诗云：“高会蟠桃宴玉京，男男女女半年轻。仙家漫不分流品，座上昂然蝙蝠精。”小序云：“《八仙图》，国朝周坦纶撰，今刊入钱沛思《缀白裘》中，名‘堆仙’。沈汾《续仙传》云：‘曹国舅为青巾少年，与今世所传五绶须像不合，蓝采和、韩湘子、何仙姑，并少年也。’”叶德辉再和诗云：“张四郎君去不还，徐翁游戏在人间。神仙岂亦伤阴雨，一向同班又出班。”小序云：“元范子安《陈季卿误上竹叶舟》杂剧，八仙为张果老、汉钟离、李铁拐、徐神翁、蓝采和、韩湘子、何仙姑及本剧之吕洞宾，而无曹国舅。又谷子敬《吕洞宾三度柳树精》杂剧，八仙为汉钟离、铁拐李、张果老、蓝采和、徐神翁、韩湘子、曹国舅及吕洞宾，而无何仙姑。又岳百川《吕洞宾度铁拐李》杂剧，八仙为汉钟离、吕洞宾、张四郎、曹国舅、蓝采和、韩湘子、张果老及本剧之铁拐李，而无何仙姑、徐神翁。今世所传八仙，与沈汾《续仙传》及王世贞《弇州集·题八仙图后》八人相合，至徐神翁、张四郎，则不知何时出局也。”

“加官”是开场时经常加演的舞蹈节目，带有很强的仪式性。八仙是戏曲中重要的形象群体，包含着丰富的文化内涵，其形成与演变，有一个复杂的过程。以上诗作，对此分别进行了探讨，得出的结论大致是：“加官”起于南宋之前，可以上溯到宋徽宗的“官上加官”画轴；八仙是唐宋以来逐渐形成的，其间经历了种种变化。而在“加官”和八仙成熟定型的过程中，戏曲作

家、戏曲艺人的创造发挥了很大的作用。这可以说是探讨了戏曲发展史上两种很有趣也很重要的文化现象。由于王先谦、皮锡瑞、叶德辉等人都是学者，因此他们的探讨是有学术价值的。这是在咏剧诗歌创作中，以学问入诗的具体例证。

（四）洪炳文、黄人、陈去病等南社诗人的咏剧诗歌

在近代咏剧诗歌创作中，南社诗人的作品具有独特的价值。他们的咏剧诗歌也同其他诗歌一样，常以反抗清政府封建专制统治、鼓吹资产阶级民主革命为主要内容。

洪炳文（1848—1918），字博卿，号楝园，别署祈黄楼主、寄愤生等。浙江瑞安人。作有传奇《警世钟》、《挞秦鞭》、《悬岙猿》等九种。其中《悬岙猿》初稿完成于光绪三十年（1904），取材于明末张煌言（苍水）抗清史实。洪炳文有《自题悬岙猿传奇卷首》六首[vii]。

其一云：“频年扈跸历重洋，监国君臣剩一航。犹是厓山风雨夜，拍天骇浪葬孱王。”这一首说张煌言辅佐鲁王，艰辛备尝，但南明最后仍免不了和南宋一样覆亡的命运。

其二云：“铮铮铁石比心肠，一曲悲歌和《牧羊》。为爱凤凰山色好，黄花时节近重阳。”这一首说张煌言铮铮铁骨，其气节堪与苏武相媲美。张煌言就义在九月初七日，为重阳前两天。末二句作者原注：“公自四明至杭州，方巾葛衣，终日南面而坐，不食不言，惟啜水而已。九月初七日临刑赴市，遥望凤凰山一带，始一言曰：‘好山色！’索笔赋绝命诗数章，挺立受刑。年四十有五。见《海东逸史》。”可见作者对张煌言抱有崇高的敬意，希望以此唤起广大民众。

光绪三十年（1904），吴梅创作了《风洞山》传奇，写明末瞿式耜抗清死节事。黄人为作《洞仙歌·风洞山传奇题词和慧珠韵》。黄人（1869—1914），原名振元，中年改名人，字慕庵，又字摩西。江苏常熟人。词云：“神州沉矣！问天公何苦，做尽伤心赚今古？剩青山一片，收拾英魂，算配得，江左梅花阁部。瘴江风浪恶，惨绿愁红，欲采芙蓉已秋暮。破碎旧山河，青骨红颜，总付与无凭气数。正此际重看劫灰燃，有壮士耒耜，美人桴鼓。”[viii]词写瞿式耜慷慨赴死，应当和史可法一样受到人们的崇敬。末句作者原注：“近日粤西之变，女酋黄九姑等甚勇鸷。”这表明作者是由瞿式耜等历史上的抗清志士联想到当时揭竿而起、为推翻清王朝而战斗的广大人民，满腔热情地呼唤革命的到来。

陈去病（1874—1933），字巢南，别字佩忍，江苏吴江人。南社发起人之一。光绪三十年（1904），在上海与戏曲艺人汪笑侬等人共同创办我国第一本戏剧杂志《二十世纪大舞台》，其目的在于以改良新戏为武器，启迪民智，宣传“光复旧物，推翻虏朝”的革命思想。刊物第一期上，发表了陈去病的《论戏剧之有益》一文，文中热情洋溢地写道：“苟有大侠，独能慨然舍其身为社会用，不惜垢污，以善为组织名班，或编明季稗史，而演汉族灭亡记，或采欧、美近事，而演维新活历史，随俗嗜好，徐为转移，而潜以尚武精神、民族主义一一振起而发挥之，以表厥目的；夫如是，而谓民情不感动，士气不奋发者，吾不信也。”陈去病的这种激情，也表现在《沪上喜晤汪笑侬伶隐赋赠一首》诗中：“豪士胸襟才子泪，一齐收拾管弦中。狂来饮酒吾儒事，人醉能教我独醒。演到伤时悲惨剧，舞台一哭当新亭。”汪笑侬所编新戏，虽常以历史故事为题材，但所抒发的都是伤时忧国的情感，看这样的戏曲，真可以当作新亭对泣的。

（五）

吴梅的咏剧诗歌

吴梅（1884—1939），字瞿安，号霜厓，江苏长洲（今吴县）人。历任北京大学、中山大学、中央大学、金陵大学等校教授。他是曲学大师，又是诗人、词人，不仅有《顾曲麈谈》、《曲学通论》、《中国戏曲概论》、《元剧研究》、《南北词简谱》等众多曲学著作，也写了很多咏剧诗歌。这里看他写于1914年的《吴骚行》：

哀宋定律禁学诗，士习诗者科以答。户工传唱盛乐府，文人变计争填词。弁阳官本记剧数，天水文艺略具兹。拏掇焰段各繁琐，网罗又有陶宗仪。后来绝艺出河北，关、马、宫、乔称一时。丑斋《点鬼》持论确，高名往往苦位卑。苦恨中原乱羌乐，嘈杂缓息声参差。东嘉南词启宗法，《琵琶》一卷追金丝。布帛菽粟不容缺，孝陵激赏非阿私。丹丘以下十六子，同时瑜亮无瑕疵。成弘诸老琼山冠，佳者直抉元人篱。江东群奉梁少白，康、王北地推雄师。升庵、弇川徒好事，玉茗、宁庵惜背驰。方知才力天所限，一读遗著分妍媸。逊国作者如林立，南洪北孔传康熙。笠翁、藏园辞各富，脍炙人口举世知。两家平衡论学识，一猪一龙物议滋。近日文坛不知乐，即言度曲亦儿嬉。怀庭制曲遵古律，俗工不解群讥嗤。阳春雅奏咸同绝，吁嗟孰令吾生迟。歌场盛衰且若斯，何况一朝文献零落如今时[ix]。

吴梅同王国维一样，是近代研究中国戏曲最早、也是最有成就的学者。他们一反旧时代的偏见，对于戏曲在文学史上的价值给予足够的重视，把它提高到与传统诗文同等的地位。本诗可以看作一篇诗化的中国戏曲史概论。诗中指出戏曲到宋金走向成熟，周密《武林旧事》和陶宗仪《南村辍耕录》保存的宋杂剧、金院本名目就是有力的依据。元朝统一全国，元杂剧崛起于北方，关汉卿、马致远、宫天挺、乔吉称雄一时。吴梅这里所说的“关、马、宫、乔”与传统的“关、马、郑、白”元曲四大家之说不同，他是有意以“关、马”代

表元杂剧前期作家，以“宫、乔”代表元杂剧后期作家，因而对元杂剧的艺术成就作出了更加客观、更加全面的概括。诗中还对钟嗣成《录鬼簿》给予高度评价，认为《录鬼簿》对元杂剧作家作出“门第卑微，职位不振，高才博识，俱有可录”的总体评价是十分有眼光的。诗中还指出，明初是南戏与北杂剧共同繁荣的时期，高则诚的《琵琶记》影响很大，而王子一、刘东生等十六位杂剧作家的创作成绩亦颇可观。以下说到昆山腔的兴起，梁辰鱼《浣纱记》的风行；从北方的康海、王九思，说到南方的汤显祖、沈璟；从南洪北孔说到李渔、蒋士铨；从叶堂的《纳书楹曲谱》说到昆曲的衰落，可以说是简要而又系统地勾勒了中国戏曲发展的主要脉络。各种戏曲形式产生的背景，演变的轨迹，重要作家和作品，戏曲理论方面的重要论争，等等，都在诗中得到了艺术的反映。其中有不少见解，如指出南北交流与融合常常是戏曲繁荣的契机，元杂剧作家是“高名往往苦位卑”，如认为汤显祖与沈璟的曲论见解各有其合理性，而创作水平高下悬殊，“一读遗著分妍媸”等等，都是很有价值的真知灼见，在二十世纪的中国戏曲研究中产生了深远的影响。

（原载《文艺理论研究》2006

年第1期）

[i] 《定庵续集》卷四。

[ii] 《金台残泪记》卷三，《清代燕都梨园史料》本。

[iii] 《人境庐诗草笺注》。

[iv] 新小说社刊《小说丛话》。

[v] 《清代燕都梨园史料》本。

[vi] 金德瑛原诗及王先谦等人和诗均见叶德辉编《观剧绝句》，双梅影闇丛书本。

[vii] 诗见《月月小说》第一期（1906）。

[viii] 《风洞山传奇》卷首。

[ix] 《霜厓诗录》卷二。